انتشارات سازمان جوانان توده ایران

گفتگوئی با

احسان طبری

در باره داستان و داستان‌نگاری

گفتگویی از

احسان طبری

دربارهٔ داستان و داستان نگاری

□ انتشارات سازمان جوانان توده ایران
□ احسان طبری
□ درباره داستان و داستان‌نگاری
□ چاپ اول آذرماه ۱۳۵۹
□ حق‌چاپ ونشر برای‌انتشارات‌سازمان جوانان‌توده‌ایران‌محفوظ‌است
□ بها: ۲۵ ریال

■ **رفیق احسان‌طبری، چندی‌پیش در جلسه‌ای با شرکت گروهی از قصه‌نویسان جوان شرکت کرد وپیرامون «داستان وداستان نگاری» سخن گفت.**

آنچه در زیر می‌خوانید متن تندنویسی شدهٔ این سخنرانی است که برای استفاده همه ادب دوستان وبویژه قصه‌نویسان جوان میهن‌مان منتشر می‌کنیم.

مایلم پیرامون شش مطلب با شما صحبت کنم:

اول درباره اینکه اصولا قصه‌نویسی را چطور تقسیم‌بندی کنیم.

دوم اینکه داستان‌نویسی چه مقامی در ادبیات دارد ومقام ادبیات در مجموعه هنرها چیست.

سوم نظری به‌داستان‌نویسی منثور ومنظوم در ایران، به‌شکل کلاسیک

چهارم، نظری به شکل معاصر آن در دورهٔ اخیر، درصد سال اخیر.

پنجم، راجع به‌تکنیک داستان‌نویسی.

ششم، توصیه‌هایی که‌می‌توانم برای داستان‌نویسی، به‌دوستان‌عزیزمان

این است شش‌نکته‌ای که درباره‌اش سخن می‌گویم. اکنون‌می‌پردازم

به نکتهٔ اول که تقسیم‌بندی داستان‌نویسی است:

تقسیم‌بندی داستان‌نویسی

داستان‌نویسی را می‌توان از لحاظ طول داستان تقسیم‌بندی کرد، که به‌این‌ترتیب سه‌شکل به‌دست می‌آید: اول «رمان» (که داستان‌طولانی‌است)، دوم «داستان» وسوم قصه‌های کوتاه‌ترکه معمولا به‌آن «نوول» می گویند.

اما اگربخواهم ازلحاظ اینکه هدف‌آن متوجه چه نسلی‌هست، تقسیم بندی‌کنیم، داستان‌ها بازهم به‌سه گروه تقسیم می‌شود: داستان‌هایی‌که‌برای سالمندان نوشته می‌شود؛ داستان‌های جوانان؛ و داستان‌های کودکان، این وضع هم طبیعتاً «ژانر» خودش را ایجاد می کند، یعنی کسی که داستان برای‌سالمندان می‌نویسد، معمولا نمی‌تواند برای‌کودکان داستانی‌بنویسد،یا برعکس، مگر اینکه دارای استعداد ویژه‌ای باشد.

داستان را ازلحاظ موضوع نیز می‌توان تقسیم و موضوع‌های مهم را می‌شودجدا کرد: داستان‌هایی‌که به‌امور خانوادگی وعشقی می‌پردازد وکوشش می کندکه‌دریک‌گروه‌کوچك مسایل‌روانی‌را مطرح کند. دراین داستان‌هاتم‌های روانی وغنایی با همدیگرمخلوط هستند و در ادبیات مغرب زمین، در ادبیات بورژوایی‌خیلی‌مرسوم‌است، چون‌درادبیات‌بورژوایی‌ازدواج‌وشغل، مهم‌ترین مسئله زندگی است. گوئی مسئلهٔ دیگری از این مهم‌تر نیست! تمام این داستان‌ها شرح این است‌که مردی است، زنی است، عاشق‌هم می‌شوند و آخرش به ازدواج منجر می‌شود یا نمی‌شود، زن و شوهری هستندکه باهم تا می کنند یا نمی‌کنندو‌تحلیل روانی این نوع مسائل است.

موضوع دوم اجتماعی و انقلابی است که بیشتر به‌وسیلهٔ جنبش‌های انقلابی مرسوم‌شد. نوشتن این‌نوع داستان‌های اجتماعی از جنبش‌دمکراتیك بورژوایی شروع شد، مثل رمان‌بزرگ «اسپارتاکوس» اثر نویسندهٔ‌ایتالیایی جووانی و امثال آن.

نوع سوم‌داستان‌های پلیسی وجنایی است. باصطلاح رمان‌های‌پلیسی که به‌وسیله آنگلوساکسون‌ها اختراع شد. کنان‌دیل نویسنده‌ای کـه سری «شرلوك‌هلمز» را نوشت یکی از بنیان‌گزاران این سبك است.

شکل سوم رمان‌های علمی خیالی است که در انگلستان به آن می‌گویند ساینس‌فیکشن، تکنیک معینی دارد ودر دوره‌های اخیر رواج پیدا کرده.

شکل دیگر رمان‌های تاریخی است. که درباره حوادث ودوره‌های معینی از تاریخ می‌نویسند، مانند رمانهای هوگو، فلوبر و الکسی تولستوی وغیره.

شکل دیگر رمان‌های ماجرایی است، جنگ و تعقیب وبزن بکوب و اینهاست و جنبهٔ حماسی دارد مانند رمانهای الکساندر دوما.

شکل دیگر داستان‌های وحشتناک و غریب هست. در انگلیسی به آن «هارور» می‌گویند. این را هم آنگلوساکسون‌ها درست کردند. اولین‌بار «ادگارآلن‌پو» در آمریکا شروع به‌نوشتن چنین رمان‌هایی کرد واکنون خیلی مرسوم است و از روی آن فیلم‌هائی تهیه می‌شود مانند فیلم‌های هیچکاک.

شکل دیگر رمان‌های سمبلیک و فلسفی است که سعی می‌کند بااستفاده از میتولوژی با اشکالی و سمبل‌هایی که خودشان ایجاد می‌کنند، مطالب را بیان کنند. رمان‌های فلسفی رؤیا مانند است مانند چیزهایی که کافکا، سارتر، کامو و دیگران نوشته‌اند یا مانند رمانهای آناتول فرانس.

شکل دیگر رمان‌هایی است که گروه‌های معینی را یا مختصات معینی را بررسی می‌کند. مثلا رمان راجع به‌درویش‌ها بنویسد یا راجع به‌بازاریها بنویسد، یا راجع به‌گروه معینی از دهاتی‌ها بنویسد. یک گروه معینی یک تیپ جالب مثلاکردها، بلوچ‌ها، وبه‌این ترتیب رمان تقریباً نوعی بررسی جامعه شناسانه روی همین گروه‌هاست که به‌شکل قصه یا رمان نوشته شده است.

پس می‌بینید که ممکن‌است از لحاظ موضوع اشکال فوق‌العاده‌متنوعی پیدا بکنید. حالا اگر رمان را از لحاظ طولش و از لحاظ نقشش و از لحاظ موضوعش در همدیگر ضرب کنید می‌بینید که چه اشکال گونه‌گونی می‌تواند ایجاد شود.

بعدازاین‌سخن، می‌توانیم‌تقسیم‌بندی‌دیگری‌ازلحاظ‌شکل ارائه‌کردن‌ویا عرضه داشتِ داستان انجام دهیم: شکل رمان می‌تواند به نثر باشد (منثور) و یابه نظم باشد (منظوم). در ایران رمان‌های منظوم خیلی زیاد مرسوم بود. مثل خمسهٔ نظامی، ویس ورامین‌فخرالدین اسعدگرگانی، داستان‌های شاهنامهٔ‌فردوسی. درادب‌اروپا هم‌رمان‌منظوم‌مرسوم‌شده، مثلایوگنی‌آنه‌گین

پوشکین که یك رمان منظوم است یا زندانی شیلون اثر لردبایرون.

رمان ازنقطه‌نظر شکل می‌تواند رئالیستی‌باشد یعنی واقعیت راآنطور که هست بیان بکند. یا اینکه‌سوررئالیستی باشد، یعنی واقعیت را به‌شکلی که خود هنرمند خواسته، بیان‌کند نه به‌شکلی‌که در واقع هست یعنی به واقعیت بی‌اعتنا باشد و «واقعیت» را به‌دلخواه خود تصویر کند.

رمان می‌تواند «رمانتیك» باشد یعنی جنبه‌های احساسی‌وعاطفی متضاد را طرح‌کند. در اینجا جنگ یزدان و اهریمن می‌تواند خیلی روشن بیان شود. قهرمانانی‌خیلی‌خوب باشند، عده‌ای خیلی‌بدباشند. حوادث فوق‌العاده پرهیجان اتفاق بیفتد. نه درآن حدودی‌که در زندگی واقعی است، چون در زندگی واقعی خوب وبدمطلق نداریم. حوادث هم همیشه چندان‌هیجان انگیزنیست. اشخاصی‌که خوب هستندناچارمعایبی هم دارند واشخاصی‌که بد هستند دارای‌محاسنی‌هم‌هستند. سیرحوادث‌هم‌درزندگی‌واقعی‌معمولاآنطوری نیست‌که خواننده دلش می‌خواهد حتماً به آنجا برسد، داستان در واقعیت ممکن‌است به‌شکل ملایم‌ختم‌شود، اما درنزدرمانتیك‌ها نه. درنزدرمانتیك‌ها سیر حوادث، تیپ‌ها، قهرمان‌ها، وقایعی که رخ می‌دهد بسیار هیجان‌انگیز است و روی عواطف انسان تأکیدفراوان داردبرای‌آنکه مطلب را برجسته کند و اعصاب را تحت‌تأثیر قرار دهد.

یك شکل‌دیگر قصه‌نویسی، به‌شکل نمایشنامه‌نویسی یا دراماتورژی است. البته ما آن را به‌حساب نگذاشتیم و قصه‌نویسان حاضر در این‌مکان را جزء نمایشنامه‌نویس‌ها حساب نکردیم وشیوهٔ دراماتورژی را شیوهٔ جدا گرفتیم. درام شامل‌نمایش‌نامه‌نویسی ونیوش نامه نویسی است. نیوش‌نامه نویسی‌آن است‌که‌برای رادیوها نوشته می‌شود وفقط بایدبا گوش شنید. (در فارسی نمی‌دانم‌چطور ترجمه‌کرده‌اند، من‌نیوش‌نامه ترجمه‌کردم. ازنیوشیدن به‌معنای شنیدن، آلمان‌ها به‌آن می گویند «هورشپیل»).

این بود نکتهٔ اولی‌که می‌خواستم دربارهٔ تقسیم‌بندی قصه بگویم. پس می‌بینید که قصه، مثل همهٔ چیز در جهان، دارای تنوع خیلی عجیبی است. کمتر اتفاق می‌افتد که یکی بتواند در همهٔ اشکال قصه از خودش استعداد نشان بدهد، یا حداقل استعداد درجه اول نشان بدهد. یکی از

توصیه‌هایی که می‌شود کرد این است که نوع قصه را در جهت روحیه خودتان انتخاب کنید. ممکن است مثلا فرض کنید دلتان بخواهد رمان‌های تاریخی یا پلیسی - جنایی بنویسید یا اجتماعی - انقلابی بنویسید، یا روانی - عشقی بنویسید یا ماجرایی بنویسید، یـا وحشتناك بنویسید، یا سمبلیك و نمادگرایانه بنویسید، یا فرض کنید رمان بزرگ یا قصه متوسط بنویسید یا قصه کوتاه بنویسید، یا برای جوانان بنویسید یا برای کودکان بنویسید. به هر جهت هرکسی باید نیم‌رخ (پروفیل) خودش را در کار پیدا کند. می گویند که این نویسنده‌ای است دارای نیم‌رخ، یعنی اینکه پیدا کرده که چه‌کاره است و این کار خودش را هم خیلی خـوب بلد است استاد اـت، خـودش را بین ژانرهای مختلفه گیج نگه نداشته که استعدادش در یکی به درستی بروز نکند.

مقام داستان نویسی در مجموعهٔ هنرها

نکتهٔ دوم راجع به‌مقام داستان نویسی در مجموعهٔ هنر است برای اینکار به‌تقسیم‌بندی هنر به پردازیم:

تقسیم‌بندی‌که ما مارکسیست‌ها قبول داریم - این است که هنر را به هنر زمانی، هنر مکانی و هنر مختلط تقسیم می کنیم.

هنر زمانی هنری است که اجرای آن هنر اشغال زمان می کند نه‌مکان، مثل موسیقی، مثلا برای آنکه یك قطعه موسیقی نواخته بشود، یا آوازی خوانده بشود یا یك‌سمفونی یا سویتی نواخته بشود در هرحال از آغاز تا پایان زمان اشغال می کند. هنرادبی ما نیز هنرزمانی است، یعنی زمان را اشغال می کند.

هنر مکانی آنهایی هستند که مکان را اشغال می کنند مانند نقاشی که باید جـا بگیرد در داخل یك چهارچوب، در داخل یك مکان. مثل معماری که تماماً درمکان جا می گیرد. مثل پیکرتراشی که تماماً درمکان جامی گیرد. اینها زمانی نیستند، آنا شما آنرامی‌بینید، اول و آخر دارد. شما یك تابلوی نقاشی را آنا می‌بینید. اما یك شعر را باید بشنوید. صبرکنید تا آن شاعر یا خواننده بخواند، شاید نیم‌ساعت طول بکشد. ولی نقاشی در جلوی‌شماست و در چهارچوب مکانی قرار دارد.

بعضی هنرها هستند که مختلط‌اند، هم مکانی‌اند، هم زمانی مثل‌تئاتر.

که هم طول می‌کشد طی زمان و هم مکان را اشغال می‌کند و یا مثل سینما. بداین ترتیب اینها را می‌گوئیم هنر مختلط، مثل پانتومیم (اجرای بدون صدای نکته‌ها وقصه‌ها)، مثل رقص، به‌نوبهٔ‌خودش. بدین‌سان باله، پانتومیم، سینما، تئاتر، مختلط‌اند. ادبیات و موسیقی زمانی است. نقاشی، پیکرتراشی ومعماری مکانی است.

هنر را از یك لحاظ دیگر هم تقسیم می‌کنند: سمعی و بصری. هنری که بایدشنید وهنری که باید دید. ادبیات، شعر جزوهنر سمعی است. درست است که با خط نوشته می‌شوند ولی‌به هرجهت سمعی است، به هرجهت‌باید شنیده شود، از راه گوش می‌تواند تأثیر خودش را برما به‌گذارد. اما قسمت‌های دیگر هنرهایی که گفتیم از معماری گرفته تا نقاشی همه می‌شود بصری. البته تئاتروسینما سمعی وبصری‌است‌و هنر مختلط از آب در می‌آید در اینجا نیز مختلط بودن تکرار می‌شود.

یك پایهٔ دیگر تقسیم هنر، تقسیم آن به تبیینی و تصویری است. مثلا هنرهای نقاشی و حجاری و پیکرتراشی تصویری‌اند چون به هر جهت تصویری را ارائه می‌کنند، و هنر ادبی و موسیقی می‌شود تبیینی، یعنی‌بیان یك احساس است (تبیینی از بیان می‌آید)، برخی هنرهاهم مختلط هستند، مثلا هنر تئاتر و سینما مختلط است، هم تبیینی است هم تصویری، هم‌سمعی است هم بصری، هم زمانی است وهم‌مکانی. این تقسیم‌بندهایی است که ما می‌توانیم از هنر به‌دست بدهیم، و هر کدام در جای خود درست است.

درمیان مجموعه خانوادهٔ هنرها، ادبیات سرورهنرها محسوب‌می‌شود. به‌خاطر اینکه‌اجرایی که‌در گسترهٔ‌ادبیات‌انجام گرفته، وسیع‌ترین‌اجرا درتاریخ بشر است. وامکاناتی راکه‌ادبیات برای بیان ریزه‌کاری‌های احساس‌بشری، زندگی بشری، وقایع تاریخی، وقایع حیاتی دوران‌های معین وغیره دارد، تقریباًهیچ‌کدام ازرشته‌های دیگر ندارند. زبان بقیه نسبت به‌آن الکن‌است. نقاشی نسبتاً زبان رساتری دارد ولی بازهم قابل مقایسه نیست. زبان حجاری محدود است، زبان معماری محدود است. تئاتر از لحاظ این که درام است، در حقیقت جزو ادبیات‌است‌سینما و تئاتر وامثال این‌ها ازادبیات خیلی فیض می‌گیرند، به همین جهت زبان رساتری پیدا می‌کنند. بخصوص

که تئاتر وسینما وغیره علاوه براین که از ادبیات فیض می‌گیرند، ازنقاشی و از موسیقی و از دیگر چیزها فیض می‌گیرند. به‌همین جهت زبان‌خودشان را توسعه می‌دهند. ولی اگر تنها هنر غیر مختلط را در نظر بگیریم ادبیات دارای قوی‌ترین افزار بیان است.

به‌همین‌جهت‌است که قصه‌نویس‌ها وداستان‌نویس‌های جهان درسده‌های اخیرمانندشکسپیر، گوته، تولستوی، هوگو، بالزاك، دیکنز، زولا، برشت، الکساندردوما، تورگنف، رومن‌رولان، شولوخف، همینگوی و... همهٔ‌این‌ها اشخاص‌برجسته‌ای هستندکه‌درتاریخ کشورشان به‌آن‌ها افتخارمی‌کنند. جهان به‌آنها افتخارمی‌کند ودر ردیف شخصیت‌های جامعهٔ‌خود محسوب‌می‌شوند.

هنوز درکنار این اسامی بزرگ، ما از آسیای خودمان، از ترکیه، از عربستان، از ایران، نمی‌توانیم افرادی راکه در ردیف این نام‌ها باشند ذکرکنیم. ولی خوب، اشخاصی مثل «ناظم حکمت» از ترکیه یا «صادق هدایت» از ایران، توانسته‌اند - در دوره اخیر - تا حدودی از کادروطنی خودشان خارج بشوند و وارد فرهنگ جهانی بشوند. البته در دورهٔ ادبیات کلاسیك ایران، ما اسامی زیادی داریم که وارد فرهنگ جهانی می‌شود. مثلُ فردوسی، خیام، سعدی، مولوی، حافظ. تعدادشان زیاد است اقلاده دوازده‌نام می‌توان گفت که در فرهنگ جهانی جا دارد (البته از ادبیات قرون وسطی). ولی در قرون جدید، موقعی که بورژوازی شروع به کار کرد، در فرهنگ‌معاصر، فرهنگ صد وپنجاه سال اخیر ما هنوز به‌پای‌فرهنگ جهانی نرسیده‌ایم، در حالی که در فرهنگ قرون وسطایی جزو پیشتازان بوده‌ایم، در ردیف فرهنگ جهانی، حتی گاه بالاتر از فرهنگ جهانی، یعنی ایران موقعی بود که مرکز رجال درجه اول فرهنگی بود. موقعی که ابن‌سینا اینجا می‌نوشت یا خیام در ریاضی یا زکریای رازی در طب وشیمی کار می‌کردند یا فردوسی حماسه می‌سرود، نظیرشان در هیچ جای دنیا نبود. یعنی مرکز دانش جهانی و هنر جهانی ایران بود. ولی حالا از اینکه مرکز دانش وهنر جهانی‌محسوب بشویم‌خیلی‌دوریم. در این موردمسئولیت سنگینی برعهدهٔ خانوادهٔ قاجار و خانوادهٔ پهلوی است. آنها به‌عنوان‌عمال استعمار نقش‌تر مزکنندهٔ بزرگی بازی کردند. والا ملت ایران همان‌ملت

ابن‌سینا و سعدی و حافظ است. بنظر من ملت بسیار با استعدادی است. دارای تجربیات بزرگی است. سرزمینش وسیع است. سنت‌هایی که درداخل وجود دارد زیاد است. و قاعدتاً باید به‌فرهنگ جهانی برسد به‌نظر من حتماً هم خواهد رسید. به شرطی که این ترمزها از سر راه برداشته بشوند.

نظری به حکایت نویسی کلاسیک در ایران

به‌موضوع سوم نظری بیندازیم: به‌حکایت نویسی کلاسیک درایران. حکایت نویسی کلاسیک در ایران دارای سابقهٔ طولانی است. قبل از اسلام، در زبان پهلوی، داستان‌هایی نوشته شده بود که تقریباً مقدارزیادی از آن داستان‌ها هنوز باقی است. به‌وسیلهٔ فردوسی و اسدی ترجمه شده، به‌وسیلهٔ فخرالدین اسعدگرگانی (ویس ورامین) ترجمه شده، درخمسهٔ نظامی منعکس شده. البته قصه‌هایی که از قبل از اسلام مانده اکنون به زبان فارسی دری است. متن پهلوی غالباً نمانده، فقط چند تا متن به‌زبان‌پهلوی است. آن زبان پهلوی هم مال بعد از اسلام است. کتاب‌های پهلوی که‌ما امروز در دست داریم غالباً در زمان مامون و هارون نوشته شده. در آن زمان آزادی‌هایی داده شد و یك نوع تسامح بوجود آمد. کم‌کم برخی مؤبدان توانستند مقداری از کتاب‌های پهلوی را نسخه‌برداری و منتشر کنند. در زمان اموی‌ها که دیکتاتوری خیلی شدید حکم فرما بود، اجازه چنین‌کاری نبود. این کار را زندقه حساب می‌کردند. ولی بعداً نسبتاً آزاد شد، البته برای مدتی‌نسبتاً کوتاه. لذا بسیاری ازکارهای‌پهلوی که باقی‌ماندم بودبه‌برکت‌آن‌دوران‌کوتاه‌آسان‌گیری‌است، که‌اکنون دردست‌ماست. وزراء بعضی‌ازعباسیان هم‌مثل‌هارون وماموون ایرانی‌مآب بودند وتمدن ایرانی را پذیرفته‌بودند. خانوادهٔ‌برمکیان‌وخانوادهٔ‌نوبختی‌ها(ازخانواده‌های‌ایرانی) در داخل عباسیان نفوذ کرده بودند، و طبیعتاً به فرهنگ کشور خودشان علاقه داشتند. بعدها سلسله‌های ایرانی طاهریان و سامانیان وصفاریان، بنوبهٔ خود به‌پخش فرهنگ ایرانی‌علاقه داشتند. این‌یك دوران آزاداندیشی، یك دوران تسامح هست‌که درایران‌پیدا شده. از این‌دوران یك‌مقدار اثر به‌فارسی دری (زیرا فارسی‌دری به‌عنوان زبان‌رسمی‌خودش‌را تثبیت‌کرده بود) باقی‌مانده،

یک‌مقدار اثراز عربی به‌فارسی‌دری برای اولین بار ترجمه شده‌است. درحقیقت گوشه‌ای ازملیت ما دراین‌دوران متبلورمی‌شود. بطورکلی چنددوره است که ملیت‌مادرآن‌شکل‌می گیرد. یکی به‌برکت‌خاندان‌های‌نوبختی‌وبرمکی‌وصفاری وسامانی‌وآل‌بویه‌است. یکی‌دردورهٔ صفویان‌است که‌یک‌باردیگرمامذهب‌تشیع را می‌پذیریم و حکومت متمرکز درست‌می کنیم وبه‌صورت یک ملت به‌میدان می‌آئیم. دوره بعد هم در زمان قاجاریه و پهلوی است البته زیرسایهٔ سنگین استعمار. ولی به‌هرجهت‌اینجا هم‌قوام‌ملی‌راه خودرا طی‌می کند، تا اینکه‌ما به صورت این‌ایرانیانی که امروز هستیم درمی‌آئیم. اگر هرکدام از این حوادث اتفاق نمی‌افتاد ممکن بود ما بعنوان قوم‌مستقل درتاریخ محو بشویم. مثلا اگر آن‌مقاومت‌های اولیه، که خیلی زیاد اهمیت دارد، انجام نمی گرفت ما می‌توانستیم دراعراب مستحیل بشویم‌مثل‌بقیهٔ کشورهای عربی، محوبشویم وچندان اثری بعنوان قوم‌مستقل ایرانی از ما باقی نماند. همه اینها حاشیه بود که ربطی به‌بحث اصلی ندارد.

به‌هرجهت، مقدار زیادی داستان از دوران قبل از اسلام، از دوران ساسانیان بوده، هم به‌نثر و هم به‌نظم. بعد از اسلام آنها را نگاه‌داشتند و غالباً ترجمه کردند.

قصه‌های کلاسیک ما بزرگ و کوچک است. خیلی از آنها حکایت نویسی‌های کوچک است که تعدادشان زیاد است. مثلا عطار در نوشته هایش صدها قصه کوچک منظوم آورده. خیال‌می کنم که هزارها قصه در ادبیات ما منعکس شده. قصه‌های کوچک به نام‌حکایت یا به‌نام مقامه، مثل آن چیزهایی که سعدی درگلستان آورده، این حکایت‌ها گاه بسیار ژرف و فوق‌العاده شیرین هستند، مثلا مثل مال‌سعدی‌یامثل برخی حکایات ومقامات ابوسعید ابوالخیر که نوه‌اش محمد منورتنظیم کرده یا برخی‌نوشته‌های شمس تبریزی که خیلی زیبا وعمیق نوشته شده. یا قصه‌های تاریخی بیهقی که فوق‌العاده زیبا هم نوشته شده‌اند. اگر این‌ها یک موقعی جدا بشود کار سودمندی‌است. به‌هرحال‌می‌شود آنهارا به‌شیوه‌ای جدیدتنظیم کرد. «آرانژمان» یا تنظیم‌کردن یعنی‌این‌که شما چطور متون تصحیح و تلخیص ونقطه‌گذاری کنید، کجا سرسطر بروید، چطور مطالب را از همدیگر تفکیک کنید. قدمای

ما با وجود قریحه در تنظیم قصه‌ها شلختگی دارند. قصه را قشنگ نوشته‌اند، زبان زیباست، موضوع زیباست، ولی با شلختگی تنظیم شده است. آنها را می‌شود به‌شیوه جدید تنظیم‌کرد. در چاپ تازه‌ای‌که از مقامات شمس تبریزی شده آرانژمان خوب وعالمانه‌ای به‌کار رفته است.

صرف نظر از این قصه‌های کوچك، اعم از تاریخی و غیر تاریخی، قصه‌های بزرگ هم خیلی زیاد نوشته شده‌که بعضی از آن‌ها به اصطلاح عامیانه است، یعنی برای نقالی درمیان مردم تهیه شده. درآن موقع‌مرسوم بوده‌که مردم دورهم جمع می‌شدند، نقال می‌آمده وسط و نقل می‌گفته و کاتبانی می‌نوشتند که آنها را «دفترخوان» می‌نامیدند. درطول این نقالی‌ها تعدادی قصه‌های درجه اول ساخته شده، مثل سمك عیار‌که چهار جلدش‌را خانلری به‌چاپ رسانده. مثل داراب نامه که دو جلدش را ذبیح‌الله صفا به چاپ رسانده، کار خیلی خوبی است‌که انجام گرفته. مثل چهل طوطی‌است که شمس آل‌احمد آن را چاپ‌کرده، اسکندرنامه است که آن هم به چاپ رسیده. مثل رموز حمزه است ومثل حسین‌کرد شبستری‌که در زمان صفویه نوشته‌شده. امیر ارسلان است‌که در زمان قاجاریه‌نوشته شده. امیرارسلان را نقیب‌الملك قصه‌گوی شخصی ناصرالدین شاه نوشته. قصه‌ای است که خودش به‌هم دیگربافته. بعضی از این قصه‌ها خوشبختانه چاپ شده. محمد جعفر محجوب به امیرارسلان پرداخته یا دکتر خانلری به‌قصهٔ سمك عیار پرداخته، ذبیح‌الله‌صفا به‌داراب‌نامه‌پرداخته، البته‌مصححان نامبرده یك‌مقدار به این قصه‌ها ور رفته‌اند ولی برای «آرانژمان» این قصه‌ها یعنی برای تنظیم یا سامان‌گری، به‌معنای معاصر هنوز بایستی روی آنها کار بشود. در این قصه‌ها «پاساژها» یعنی گذرگاه‌های بسیار زیبائی وجود دارد که اگر استخراج شود به خودی خود یك قصهٔ کامل و زیبایی است، وحجم آن حدود صد صفحه یا صد و پنجاه صفحه می‌شود. در صورتی که خود قصه مجموعاً می‌تواند در هزار صفحه باشد و مطالب تکراری خیلی زیاد داشته باشد. از توی آن می‌شود چهار تا قصه کامل که خیلی خوش برداشت، خوش برش وبا سرو ته است، انتخاب کرد و آنها را بطور جداگانه چاپ کرد امید است روزی برخی از شما به این‌کار توفیق یابید.

علاوه بر این قصه‌ها (مثل سمك عیار، چهل طوطی، داراب‌نامه وغیره) که در حقیقت عامیانه هستند یعنی نویسندگانش، آدم‌هایی ادیب نبودند، به‌همین جهت هم گاهی اوقات کلمات را غلط به‌کار می‌برند (مثلا در سمك عیار، درجایی به‌نقب می‌گوید نقم، «نقمی زد») ولی زبان کهن است فوق‌العاده شیرین وتصاویر هنری خیلی زیباست وبعضی جاها واقعاً عجیب، شاعرانه و عالی است. اما قصه‌های دیگری هست که ادیبانه و غالباً به‌شعر تنظیم شده. مثل شاهنامه که اساطیر حماسی ما را منعکس می‌کند. مثل خمسهٔ نظامی، خمسهٔ امیرخسروی دهلوی، سبعهٔ جامی. اینها غالباً از قبل از اسلام باقی مانده، وبیشتر قصه‌های عشقی است. مثل سلامان وابسال و بختیارنامه که قصه‌های عشقی‌است. همچنین‌ضمناً روحیات اشرافی ودرباری درآن هست. شیرین وخسرو یك قصهٔ عشقی است و آداب مملکت‌داری هم در آن هست ونسج داستانی نسبتاً بغرنجی دارد. یوسف و زلیخا داستانی است که از عرب‌ها گرفته‌اند. لیلی‌ومجنون است که ما از عرب‌ها گرفته‌ایم. ویس ورامین است که مال خودمان و قصهٔ کهنسالی است که شاید به‌دورهٔ اشکانیان برمی‌گردد.

این نظر کوتاهی به‌داستان کلاسیك درایران، ازقصه‌های کوچك، حکایت کوچك تا قصه‌های بزرگ. امیدوارم که شما با انرژی جوشانی که دارید، در کنار مبارزهٔ اجتماعی که می‌کنید موفق بشوید که کارهایی دربارهٔ این‌قصه‌ها انجام بدهید. حالا به‌چه نحوی، نمی‌دانم. به‌نثر نوشتن برخی از این‌حکایات نیز که در مواردی شده است، کار سودمندی است.

قصه‌نویسی معاصر ایران

حالا به‌قصهٔ معاصر درایران بپردازیم. درحقیقت قصه‌نویسی به‌معنای امروزیش از زمان قاجاریه شروع شد، حادثه‌ای‌که خیلی زیاد درآغاز این کار مؤثر بود ترجمهٔ بسیار استادانهٔ کتاب حاجی‌بابا است. جیمز موریر نویسندهٔ کتاب از اعضاء سفارت انگلستان در تهران بود. این آدم قریحهٔ نویسندگی قوی‌ای داشت. دوتا نویسنده درآن موقع ـ در زمان فتحعلیشاه ـ به‌ایران آمده بودند، یکی «گریبایدف» شاعر و نویسندهٔ معروف روس بود،

یکی جیمز موریر نویسندهٔ معروف انگلیسی.
اینها هر دو در سفارت کار می‌کردند. «روحانی نمایان» با تحریک انگلیس‌ها مردم را علیه گریبایدف شوراندند و این شاعر گرانمایه را که در ادبیات روس مقام فوق‌العاده والایی دارد، درتهران کشتند.
اتفاقاً موقعی که نعش او را با کالسکه‌ای از طریق جاده‌های پرپیچ و خم قفقاز به‌روسیه برمی‌گرداندند، پوشکین را که دوست‌او بود ازپطرو-گراد به‌قفقاز تبعید می‌کردند. پوشکین در جایی بین‌راه ایستاده بود وجاده وکوهسار را تماشا می‌کرد. یک‌مرتبه دیدکالسکه‌ای از دور می‌آید وتابوتی باخود می‌برد. پوشکین به کالسکه‌چی گفت: «چی‌حمل‌می کنی؟» گفت: «نعش، نعش!» گفت «نعش کیه؟» گفت: «گریبایدف»! برای پوشکین لحظهٔ بسیار غم‌انگیزی‌بود. یک‌مرتبه تکان خورد، گفت: «چطورشد». گفت: «درتهران او را مردم کشتند، مردم ریختند کشتند». این مردم نبودند، این تحریک عمال انگلستان بود.
باری جیمز موریر وقتی به‌ایران آمد، کتاب حاجی‌بابا را نوشت. ظاهراً میرزا حبیب اصفهانی این کتاب را به‌فارسی ترجمه کرده. بعضی‌ها می‌گویند شیخ‌احمد روحی. من هم چون‌قلباً به‌شیخ‌احمد روحی سمپاتی دارم می‌خواهم‌که مترجم شیخ‌احمد روحی کرمانی باشد. ولی ظاهراً مثل اینکه اینطور نیست. اولین کسی‌که اثبات کرد که مترجم میرزاحبیب اصفهانی است، نه شیخ‌احمد روحی، آقای «محیط طباطبایی» است. او گویا دلایل خیلی‌زیادی هم دارد که دیگر نمی‌شودآن را نپذیرفت!.
به‌هرحال اگر شما تاکنون این ترجمه را نخوانده‌اید حتماً و حتماً بخوانید. این‌اثر در واقع یک تکان بزرگ درایران ایجاد کرد. هم ازجهت افشای رژیم استبدادی و نظام قرون وسطایی آن‌موقع، و هم ازاین‌جهت‌که جنبش ادبی در ایران ایجاد کرد و نثر فارسی را در جادهٔ نوینی انداخت. البته چون جامعه، جامعهٔ قرون وسطایی بود اینجور چیزها ثمرات خود را خیلی‌دیر می‌داد. درحقیقت همهٔ حوادث تاریخی ثمراتشان را دیر می‌دهند. این انقلاب ما هم‌ثمرهٔ خودش را ممکن است مثلاً بیست سال دیگر بدهد.
به هرجهت ایرانی‌ها در خط قصه نویسی افتادند. مثل اینکه اولین

قصه‌ای که نوشتند «شمس و طغرا» بود که تقریباً چیزی بین قصه‌نویسی‌های امیرارسلانی و قصه‌های نوع جدید است. بعد بتدریج شروع کردند به تهیه قصه‌های تازه‌تر، چیزهایی در زمینه دراماتورژی تهیه کردند. اولین قصه زندگی کورش کبیر یا «سیروس» است که موسی نثری نوشته. او البته از کتاب گزنفون اقتباسی کرد. گزنفون کتابی نوشته به‌نام «کوروپدیا» یعنی تربیت کورش. داستان زیبایی است، درحقیقت موسی‌نثری آن نوشته را به‌شکل داستان بسط داده است. همچنین نویسندهٔ دیگری به‌نام نوروزعلی مقدم‌درام قشنگی به‌نام «جعفرخان از فرنگ‌آمده» نوشت و درام‌نویسی‌ایران شروع شد. باید گفت که قبل از او هم ملکم‌خان درام‌نویسی راشروع کرده بود. به‌این‌ترتیب داستان‌نویسی درایران شروع می‌شود. از میان داستان‌نویسان می‌توان صنعتی‌زاده را نام برد. چند کتاب نوشته که «انتقام‌جویان مزدك» یکی از آنها است. لطفعلی ترقی را می‌شود نام برد، با قصهٔ کوچکی به‌اسم «جن‌درحمام سنگلج». عباس خلیلی را می‌توان نام برد، او خیلی‌زیاد قصه نوشت، ولی قصه‌هایش احساساتی، رمانتیك و کودکانه است. کتاب معروفش هم «روزگار سیاه» است.

رمان‌های خلیلی از نوع رمان‌های متعلق به ادبیات «فاحشه‌خانه» است: همیشه دختر معصومی به‌وسیلهٔ پسر متقلبی گول می‌خورد و بعد کارش به‌فحشا می‌کشد، بدبخت می‌شود وآن نویسندهٔ خوش‌قلب این دختر بدبخت را در فاحشه‌خانه در روزگار تیره‌روزیش می‌بیند. این‌همان سوژه‌ای است که مثلاً به‌وسیلهٔ عباس‌خلیلی‌تکرار می‌شود. اگر کتاب «دام‌اوکامه‌لیا» نوشتهٔ الکساندر دوما (پسر) را خوانده باشید همین سوژه است. منتهی‌آن رمان خیلی‌عالی و در سطح خیلی بالااست و مال خلیلی خیلی احساسی و مبتذل است.

محمد مسعود را می‌شود نام‌برد که مقدار زیادی داستان نوشت. در «تلاش معاش» او به‌موقع خودش خیلی گل‌کرد و سوژه بزرگ‌روز بود. «جهانگیر جلیلی» را می‌شود نام برد (که ج. ج. آسیایی امضاء می‌کرد) کتابی دارد به‌نام «من هم گریه‌کردم» آن هم تقریباً یك تیپ رمان فاحشه‌خانه است که دراینجا مشخصات آن‌را بیان‌کرده‌ایم.

سپس «جمال‌زاده» را می‌شود نام برد که داستان‌های زیادی نوشته و صادق هدایت را که در میان این‌ها درخشید. او قصهٔ بلند کمتر نوشت، بیشتر قصه‌های کوتاه (نوول) نوشت. ولی خوب قصه بلندی‌هم مثل حاجی‌آقا وقصه‌های دیگر هم‌نوشته، مثل «بوف کور» که‌تا اندازه‌ای سوررئالیستی است. همینطور «محمدحجازی» رامی‌شود نام برد که رمان‌های زیادی‌نوشته. مهم‌ترین رمانش، رمان دوجلدی «زیبا» است که چون درحقیقت‌گام‌گذاری درجادهٔ رمان بزرگ بود، در ادبیات ما اهمیت دارد. علی دشتی را می‌شود نام برد که رمان‌های زیادی را نوشته ازجمله رمان مهمش «فتنه» است. علی‌دشتی سوژه‌اش بیشتر دلپسند سالن‌های بورژوایی واشرافی بود.

دوران محمدرضاشاهی راکه شما بهتر از من‌می‌شناسید، دراین‌دوران افراد متعددی پیدا شدند، درمیان آنها از استعدادهای خوبی‌که می‌شودنام برد، محمود دولت‌آبادی است‌که رمان‌هائی چون «کلیدر» و «جای خالی سلوچ» را نوشته است. احمد اعطاء است‌که «احمد محمود» امضاء می‌کند و «همسایه‌ها» را نوشته است. جمال میرصادقی است‌که «درازنای شب» را نوشته، همچنین محمدعلی افغانی است‌که جندتا رمان نوشته، یکی «شوهر آهوخانم» ودیگری «شادکامان درهٔ‌قره‌سو» است. «سووشون» ازسیمین‌دانشور است‌که جزو رمان‌های خوب محسوب می‌شود. «شکرتلخ» اثر جعفرشهری است‌که گویا نویسندهٔ آن آدم ادیبی نیست ولی کتابش موفقیت‌آمیز است. بعد «دایی‌جان ناپلئون» را جزء کارهای طنزآمیز می‌شود نام برد‌که ر. پ. آشنا نوشته (اسمش ایرج پزشکزاد است). یك‌عده‌دراماتورگ هم‌پیدا شدند مثل غلامحسین ساعدی و دیگران‌که خود شما بهتر می‌دانید...

باید گفت که ما انتظار داشتیم‌که‌تکامل‌نوول نویسی و رمان‌نویسی و دراماتورژی درایران قوی‌تر ازاینهاانجام‌بگیرد. ولی خوب‌نگرفته، باید گفت ترمزی که خانوادهٔ پهلوی ایجاد کرده به‌هرجهت تاثیرات خویش را دراین‌زمینه هم باقی گذاشته...

تکنیك داستان‌نویسی

مطلب پنجمی‌که می‌خواستم بگویم، دربارهٔ تکنیك است. درتکنیك

یک قصه و یک رمان چند نکته را باید ازهم‌دیگر جدا کنیم:

۱- زبان
۲- ترکیب
۳- عمل در داخل قصه
۴- چهره در داخل قصه
۵- پرداخت یادتای در داخل‌قصه.
۶- فلسفه و وظیفه‌ای که قصه در مقابل خودش می‌گذارد (فلسفه، به‌این معنی که مثلاً فلسفهٔ این کار چیست، نه به معنای علم فلسفه) یا وظیفه‌ای که قصه از لحاظ اجتماعی و ادبی درمقابل خودش گذاشته‌است.

ما دربارهٔ هرکدام اینها کمابیش صحبت می‌کنیم.

الف: زبان قصه

در یک قصه دو زبان وجود دارد، یکی زبان متن قصه است که روایت‌گر - نویسنده - آن را بیان می‌کند. یکی‌زبان محاوره و گفتگوهای قهرمانان قصه.

زبان روایت‌گر، استیل و سبک او را تعیین می‌کند.

زبان‌های به‌کلی مختلفی وجود دارد. بعضی‌ها در سبک فصیحی‌که تحت‌تاثیر زبان‌ادبی قدیمی ماست می‌نویسند، بعضی‌ها سبک دیگری دارند. سبک جدیدی در دورهٔ اخیر مرسوم شده. اگر نگاه‌کنید سبک تازه‌ای‌که از دوره جلال‌آل‌احمد ودیگران مرسوم شد با سبک‌نوین‌کلاسیک ونثر کلاسیک- که اواخر زمان‌رضاشاه‌مرسوم شد (وخودمن هم‌جزو این‌نئوکلاسیک‌هاهستم) تفاوت دارد. یعنی تشبیهاتی که انتخاب می‌کند، کلماتی که برمی‌گزیند، زیاد شبیه سبک کلاسیک و نئوکلاسیک ما نیست. جستجوی تعابیر تازه انجام‌می‌گیرد، که‌گاهی موفقیت‌آمیز و رسا است، گاهی‌اوقات هم می‌تواند موفقیت‌آمیز نباشد، بیان را بغرنج‌کند وزبان مرغ و خروسی ازآب‌دربیاید!

عده‌ای از انقلاب کنونی ایران خیلی متشکرند و می‌گویند ما را از این زبان «مرغ و خروسی» که توی روزنامه‌های ایران مرسوم شده بود و اصلاً نمی‌شد فهمید، نجات‌داد! باز دوبارهٔ زبان «مثل‌بچهٔ آدم» قابل فهم

شده! البته من معتقد به‌این‌نوع تعبیرها نیستم. معتقدم که باید چنین تقسیم بندی کنیم: زبان کلاسیک (زبان ادبیات ایران) زبان نئو کلاسیک (زبانی که از زمان ناصرالدین‌شاه پیدا شد، از زمان ملکم‌خان ادامه پیدا کرد و رسید به‌اشخاصی‌مثل ما). زبان معاصر ادبی ما (که عدهٔ کثیری از نویسندگان با آن می‌نویسند و گاهی‌اوقات هم گیرا وخیلی رساست). اصطلاحات ویژه‌ای به‌کارمی‌برند‌مثلاً سبک‌خودمحمود دولت‌آبادی بااصطلاحات ولایات‌یابالهجهٔ عامیانه ویا با زبانی که گاه از اروپایی ترجمه شده، باانواع‌اصطلاحاتی‌که تکنیک وتمدن معاصر آن‌را به‌وجود آورده. دراین زبان تعابیرخاصی‌جستجو وبه‌این‌ترتیب درآن تغییرکیفی پیدا شد.

زبان روایت‌گر یا نویسنده می‌تواند یکی از این سه‌نوع باشد. البته توی هرکدام از این زبان‌ها استیل یا سبک‌های گوناگونی‌هست: مثلاً بین سبک جلال‌آل‌احمد بامحمود دولت‌آبادی نمی‌شود یکسانی قائل شد. این‌یک جور است و آن‌جور دیگر، درحالی که هردو اینها را می‌شود جزء سبک معاصر گذاشت، جزء زبان معاصر دانست.

اما در زبان‌محاوره، یعنی زبانی‌که به‌وسیله‌آن گفتگوها بیان‌می‌شود. قانون بدون تردید این است‌که زبان محاوره زبان اندیویدوالیزه (فردیت یافته) باشد، یعنی درآن ویژگی گوینده حفظ شود. مثلاً اگر درویش‌صحبت می‌کند، درویش‌واگرقهوه‌چی‌صحبت می‌کندقهوه‌چی‌یاحاج‌آقا، حاج‌آقا وعضو اداره، عضو اداره، وکیل‌عدلیه، وکیل عدلیه. دانشجو، دانشجو، است که صحبت می‌کند، بسته به‌اینکه دهقان کجایی باشد، کرد، بلوچ و غیره، هر کدام بایستی مشخصات روانی خود، مشخصات بیانی خود را در زبان محاوره حفظ کنند.

گورکی با اینکه زبان روایت‌گر شکسته بسته باشد بطورقطع‌مخالف است. او می‌گوید، روایت‌گر باید گرامر زبان را تمام‌عیار حفظ کند. زیرا او معلم زبان است، مثل سعدی برای آیندگان می‌نویسد. با «می‌کنه» و «می‌ره» و بااین‌ها کار درست نمی‌شود! او نباید به‌هیچ‌قیمتی، شکستگی و بستگی زبان محاوره را در زبان روایت‌گر راه دهد.

اما درآنچه مربوط به‌زبان‌محاوره است. خوب‌طبیعتاً شما می‌خواهید

آن‌را اندیوید والیزه کنید. تهرانی مطلب را طوری بیان می‌کند. شما نمی‌توانید از زبان تهرانی یك چیزی را بیان کنید که خیلی قلمبه سلمبه و مانند زبان «بیهقی» باشد. لذا شما می‌توانیدآن را با زبان شکسته بسته بیان کنید. منتهی دراین شکسته‌بستگی نباید زیاد شورش‌را درآورد. طوری که صادق چوبك گاه می‌گوید. «گاسم»، «گاسم» را هیچ‌کس در ایران نمی‌گوید. آن‌موقع هم که‌صادق چوبك این‌را مرسوم کرد، هیچ‌کس‌نمی‌گفت، اصطلاح «گاس» اینطور باشد «گاس» آنطور باشد، تازه خیلی بطور نادر درتهران مرسوم‌شده بود. آن‌هم ازکلمهٔ «گاه» می‌آید، «گاس» اینطورباشد، یعنی شاید اینطورباشد. آن‌وقت «گاسم» خودش یك لهجهٔ نادر در«گاس» بود، که‌خود «گاس»هم‌یك‌لهجهٔ نادری توی‌زبان محاوره‌ای تهران محسوب می‌شد. ولی این‌ها گوئی لج کرده بودند؛ یا نوشتن مثلاً «مث» به‌جای «مثل این‌که»، و از این نوع شیوه‌ها. به‌نظر من حتی در زبان محاوره هم نباید از این‌شیوه‌ها روا داشت. بازهم‌توصیه گورکی است‌که درزبان‌محاوره هم که می‌خواهیم آنرا اندیویدوالیزه کنیم، گرامر را بشکنیم، به‌گرامر زبان محاوره نزدیك کنیم، حد نگه‌داریم. آن‌اندازه‌ای که لازم است. کار را به‌جایی نرسانیم که فقط برای یك تهرانی ناب قابل‌فهم باشد ولی برای خراسانی قابل‌فهم نباشد. پس‌درمورد زبان محاوره باید دو نکته رامراعات کنیم: از یك‌طرف باید حتماً اندیویدوالیزه کنیم. اندیویدوالیزه کردن یعنی خاص آن‌گوینده معین‌کردن. ولی از طرف دیگر باید دراین‌کار اندازه‌نگه‌داریم. برای این‌که تا آنجا که امکان‌دارد به زبان ادبی نزدیك‌تر باشد، خیلی دقیق باشیم که ازنظر گرامری، نقطه‌گذاری املاء، انشاء، آغاز، انجام درست‌باشد. این‌سیستم که دائماً چندتانقطه می‌گذارند و مثل‌دیوانه‌ها گسسته‌چیز بنویسند ومعلوم‌نباشد سروته قضیه چیست و مثل‌اینکه‌کسی در حالت خواب دارد حرف می‌زند، را باید دور ریخت.

زبان باید رسا و شیوا و طوری باشد که خواننده بتوانند از آن استفاده کند. در چارچوب روح ویژهٔ آن زبان باشد.

نویسنده نباید اینقدر خودخواه باشد که فکر کند آنچه من خودم با شعور درون خودم احساس کردم، به‌هر شکلی که باشد روی کاغذ بیاورم

و مهم نیست آن طرف می‌فهمد یا چشمش کور نفهمد. نویسنده بایدهمیشه فکر خواننده را هم بکند. پیش خود بگوید که خواننده‌متوسط باید بتواند از نوشتهٔ من هم بهره‌بردارد. فکر نسل دیگر را هم بکند، فکر تاریخ را هم بکند. خودش را همیشه درآستانهٔ جامعه و درآستانهٔ تاریخ احساس کند. انسانی مسئول باشد نه‌خودخواه.

ب - ترکیب داستان

ترکیب یک داستان خواه کوچک خواه بزرگ، خواه رمان‌خواه‌نوول از جایی آغاز می‌شود، به‌جایی ختم می‌شود و سیری در این وسط دارد. نویسنده باید فوق‌العاده دقت بکند که آغاز داستان به‌نحوی باشد که بتواند خواننده را جلب کند و او را به‌داخل گردباد داستان بکشد. بعضی‌ها (بخصوص درقرن هفدهم تانوزدهم در اروپا خیلی‌زیادمرسوم شده‌بود) به‌این مسئله بی‌توجهی می‌کردند. شمارا بطور خسته‌کننده‌ای درصد صفحه، صدو پنجاه‌صفحه می‌کشانندبدون‌این که به‌شماچیز زیادی بدهند. البته آنها گاه آدم‌های ماهری بودند. یعنی درعرض‌این صدوپنجاه صفحه‌مهره‌های خودشان‌را با شکل‌ولوخیلی‌خسته‌کننده و با طول وتفصیل، می‌چینند. وقتی مهره‌ها را چیدندیک‌دفعه‌شمارا توی گردباد داستان‌می‌برند وتاثیرات‌خیلی قوی‌می‌توانند واردکنند. یک‌چنین‌اسلوبی وجوددارد، ولی‌به‌نظر من‌ترجیح دارد - البته به نویسنده‌بستگی‌دارد- که داستان بتواندآغاز گیرائی‌داشته‌باشد. یعنی‌بتواند از همان‌شروع جذابیت‌داشته باشد، فضاایجادکند. مثل‌یک‌خانهٔ‌قشنگ، وقتی در را باز می‌کنید احساس‌کنید وارد یک خانهٔ زیبائی‌شده‌اید، خانه‌ای‌که‌مهمان را جذب می‌کند، نه‌این‌که مهمان از سوراخ‌سمبهٔ زیادی عبور کند تا برسد به‌یک‌اطاق منقش و زیبا. به‌پایان‌داستان‌هم خیلی‌باید توجه‌کرد. پایان‌داستان خیلی‌قوی است، ضربهٔ نهایی داستان است، درموسیقی به‌آن‌کودا می‌گویند. در ادبیات هم می‌شود این اصطلاح را به‌کار برد. پایان همیشه اهمیت‌خیلی زیادی دارد. پایان باید طوری باشدکه بتواند اثر خود را تا دیری بر روح خواننده باقی بگذارد. به‌ساخت پایان توجه داشته باشید. بین‌آغاز و پایان هم‌سیر داستان قرار دارد. سیر داستان‌را هم باید به‌شکل دلپذیری درآورد.

است. فقط به‌خاطر آن‌که رفته، تحقیق کرده و پرونده تنظیم کرده. او که درخاطرش نمی‌ماندکه مثلا «عثمان‌آقا»، یک تاجر ترک که درایران زندگی می‌کند چه تیپ آدمی می‌تواند باشد، و چه جور ممکن است مسایل خودش را حل کند. چه‌اندازه می‌تواند شجاع باشد والی آخر. او توانست این‌ها را بنویسد برای این‌که تحقیق کرده بود. به سیستم پرونده تنظیم کردن و و تحقیق کردن مثل‌اینکه ما ایرانی‌ها زیاد توجه نمی‌کنیم. دیمی و براساس احساسات وغرایز خود دست به‌کار می‌شویم. «بی‌مایه فطیر است»

معماری داستان اشکال مختلفی دارد. می‌گویندالکساندر دوما (پدر) برای تمام قهرمان‌های خودش آدمک درست می‌کرد و شهرهای مختلف را علامت‌گذاری می‌کرد. بعد این‌آدمک‌ها را می‌کشید اینجا، می‌برد آنجا، یعنی برای خودش تصور فضایی ایجاد می‌کرد. دقیقاً می‌دانست‌کی‌کجاست روز را اشتباه نمی‌کرد، فصل رااشتباه نمی‌کرد. قهرمان از یادش نمی‌رفت. هرکجا که لازم بود قهرمان را به‌میدان می‌کشید. به این‌ترتیب آرشی‌تک‌ـ تونیک دشوار رمان یا قصه را تنظیم می‌کرد.

دشواری‌کار اینجاست‌که داستان‌نویسی درحقیقت‌نوعی «دروغ‌گوئی» است ولی‌بایدسعی‌کرد بهرجهت‌یک دروغ‌راست‌نما را تحویل‌داد. شاعردرباره شعر می‌گوید:

«در شعر مپیچ و در فن او
چون اکذب‌اوست احسن‌او»

یعنی هرچقدر دروغ‌تر همانقدر قشنگ‌تر! به‌قول‌معروف دروغگو هم کم‌حافظه است! فراموش می‌کند که اصلا قضیه از چه‌قرار بوده. این خیلی زیاد اتفاق افتاده. اگر شما رمان‌ها و قصه‌ها را بررسی کنید می‌بینید که نویسنده چیزهایی را فراموش کرده. شما می‌توانید درآن تناقض در زمان پیدا کنید، یاتناقض در حادثه پیدا کنید. و این چیزنقصی‌برای یک‌اثراست. واقعیت همه جایش با یکدیگر می‌خواند. شما باید عین آن واقعیت را منتها به‌شکل تخیلی ایجادکنید. به‌این‌جهت نه‌فقط باید پرونده داشته‌باشید، بلکه بهتر است‌که مثلا خلاصهٔ داستان خودتان را بنویسید. از اول تا آخر داستانتان را معین‌کنید... کجا می‌خواهید شروع‌کنید، چه‌مسیری داستانتان

خواهد داشت. بعد به‌تدریج می‌شود به‌آن‌نوشته ور رفت وآن‌را گام به‌گام بسط داد. وقتی که مینیاتور داستان درمقابل‌شماباشد، شما سرتاسر داستانتان را زیر کنترل دارید، می‌دانیدکه کجا به‌کجاست. اگرمینیاتور داستان زیرنظر شما نباشد ، اگر دنبال سیر خودبخودی وکشش‌داستان جلو بروید وهرروز بنویسید، ممکن‌است دچار اشکال بشوید ودرتناقض ومخمصه‌گیر کنید. البته این قواعدکه من گفتم حکم‌قطعی نیست ولی مقصد آنست‌که باید بااسلوب کارکرد.

ج- عمل در داخل قصه

سیر داستان ممکن است به‌دو شکل باشد گاهی اوقات مسیر داستان عادی است، رئالیستی است و گاهی اوقات هم مسیر غریب و غیرمترقب پیدا می‌کند. من با این موافق هستم‌که نویسنده امرهای غیر مترقب را در مسیر داستان، درمسیر عمل واردکند و صحنه‌های جذاب به وجود آورد و بخصوص باخواننده نوعی «لج‌بازی کند». چون‌خواننده مرتباً سعی می کند حدس بزندکه نویسنده چکار خواهدکرد. که مثلا سرنوشت این‌خانم چطور می‌شود، آن آقا چطور می‌شود، آن بچه چطور می‌شود، این موضوع به‌کجا خواهدانجامید. شمالج کنیدبروید برخلاف‌آن‌مسیری که اوفکرمی کند. هرچقدر داستان غیرمترقب‌ترباشد (که‌زندگی خودچنین‌است) برای‌خواننده جالب‌تر است. برای‌این‌که اورا تکان می‌دهد؛ وبعد جذب می‌شودکه دوباره ادامه بدهد. به‌این‌ترتیب‌آن حالت‌خستگی وکسالت‌ازبین‌می‌رود. می بیندکه یك‌چیز تازه‌ای شروع شد وکشیده می‌شود. به‌این‌ترتیب هر چقدرکه عمل‌داستانی- که در مسیر داستان انجام می‌گیرد - فاجعه آمیزتر، پر فراز و نشیب‌تر، غیرمترقب‌تر باشد، به همان‌اندازه داستان را جذاب‌تر می‌کند. سیر خسته کننده قابل پیش‌بینی درداستان خودتان نگذارید که هرکسی بخواند بگوید: آه! من می‌دانم، الان‌اینطور می‌شود، آن‌طورمی‌شود. چون خواننده‌اصرار زیادی دارد که مسئله‌را حدس بزند. معنای این سخن این نیست‌که ازجادهٔ واقع گویی خارج‌شوید، صحبت بر سر فوت و فن‌کار است و همه این فوت فن‌ها باید با مراعات دقیق واقع‌گرائی انجام گیرد و دیوانه‌سری نباشد.

برشت حرف خیلی خوبی دارد. می‌گوید هنر، ونقش‌های مختلف آن، بسیار خوب، کاملاً صحیح است. ولی هنر به‌هر جهت یك جنبه تفریحی هم دارد. کسی که پول می‌دهد و به تئاتر می‌آید می‌خواهد هم بیاموزد و باو خوش هم بگذرد. این کسی که یك رمان می‌خرد، می‌خواهد بخواند، می‌خواهد هم چیزی یاد بگیرد وهم باخواندن آن لحظاتی مطبوع وخوش بگذراند. خلاصه، جنبهٔ تفریحی هنررا فراموش نکنید. بیائید بگوییدنه حتماً او باید تابع مختصات ادبی من باشد و مهم نیست که من او را کسل ویا خسته کردم. نه، درفکر این باشیدکه آن کسی که این کتاب را خریده دلش می‌خواهد تفریح معنوی هم کرده باشد. سعی کنید هرچه بیشتر برجذابیت وگیرایی داستان خودتان اضافه کنید، این مسئله ساخت .یا آرشی‌تك تونیك، یعنی معماری داستان، اهمیت خیلی زیاد دارد. من فکر می‌کنم که اسلوب‌های مختلفه‌ای برای معماری داستان هست.

یك اسلوب عبارتست ازتشکیل پرونده قبلی برای داستان. هرداستانی که بخواهید بنویسید، مسائل ویژه‌ای به‌مغز شما می‌آید. مثلاً می‌خواهید راجع به‌فلان مبارزه، فلان اعتصاب یا فلان انقلاب یا فلان حادثه‌ای که در یك مدرسه یاکارخانه اتفاق افتاده چیزی بنویسید. اول پروندهٔ این کار را تنظیم کنید یعنی دربارهٔ آن کارخانه یا آن مدرسه یا بچه‌های آن مدرسه‌یا کارگران آن کارخانه، تا می‌توانید تحقیق کنید. به‌وسیلهٔ نوار، به‌وسیلهٔ سئوال کردن ـ تست ـ پرونده تنظیم کنید تا با واقعیت سروکار داشته باشید، هر چقدر شما آدم باهوش ونگرندهٔ خوبی باشید و درجامعه زندگی کرده‌باشید، وقتی بروید به دنبال تحقیق، می‌بینید تحقیق چیزهایی به شما می‌دهد که نمی‌دانستید. هنرهم عیناً مانند علم است وباید درآن کار تحقیقی انجام‌بگیرد. به‌همین‌جهت به‌تنظیم پرونده‌های کار اهمیت بدهید. خود همین جیمزموریر حتی آن‌موقعی که اصلا مرسوم نبود، مجبور شد پرونده تشکیل‌بدهد وعلت این که کتابش فوق‌العاده ازنظرتیپ‌های‌انسانی رنگین است وروانها را خیلی خوب شناخته همین است. یك فرد انگیسی، حکیم باشی و آخوند و دزد و نسق‌چی و شاه و فراش و زن ایرانی، تیپ‌های مختلفهٔ زن ایرانی، تیپ‌های مختلفهٔ تاجر ایرانی، ترکمن و غیره و غیره را عجیب خوب شناخته.

د ـ چهره در داخل قصه

به‌آن قیافه‌هایی که در داستان رسم می‌کنید می‌گویند چهره، یا «تیپ». چهره می‌تواند مثبت باشد، می‌تواند منفی باشد، می‌تواند مثبت و منفی باشد. قصه‌ها حتماً به‌چهرهٔ منفی احتیاج دارند. ادبیات امروزی معاصر اروپایی کمی معتقد به بی‌چهرگی است. معتقد است که باید قهرمان ـ زدایی کرد، می‌گوید شخص خاصی را عرضه نکنید. این نتیجه روحیه خاص نویسندگان بورژوازی است که در حقیقت روحیه‌شان یاس‌آمیز و ازروزگار کفری است و از جهت آموزندگی هنر بدشان می‌آید. هنر باید آموزنده و بسیج‌گر باشد.

روحیه ما نویسندگان انقلابی نمی‌تواند چنین باشد. ما به‌چهرهٔ مثبت اعتقاد داریم، چون چهرهٔ مثبت سرمشق است. تأثیر سرمشق در تربیت نسل جوان فوق‌العاده زیاد است. مثلا همین سرمشق‌هایی که آستروفسکی در «فولاد چگونه آبدیده شد» یاچرنیشفسکی در «چه باید کرد»، یا گورکی یا شولوخوف در رمان‌های مختلف خود ایجاد کرده‌اند، این چهره‌ها بعداً مثل آدم واقعی درکنار قهرمانان واقعی قرار می‌گیرند ونقش خودش را بازی می‌کنند. با این که تنهادرعالم فانتزی بوده‌اند ولی چهره‌ها نیرومند می‌شوند. مثل رستم خودمان. رستم داستانی ما در این جامعه زندگی کرد و مردم را تربیت کرد و عدهٔ زیادی را به‌شجاعت وادار کرد. درصورتی که همانطور که فردوسی می‌گوید:

«که رستم یلی بود در سیستان
منش کرده‌ام رستم داستان»

تازه معلوم نیست همین یلی‌هم در سیستان اصلا بوده یا نبوده.

مقصود این که قهرمان‌های خیلی ازرمان‌ها، اصلادرمیان مردم‌زندگی می‌کنند. مثلالیلی ومجنون،خیلی‌از مردم‌اصلانمی‌دانندلیلی ومجنون،شیرین وفرهادیارستم وسهراب اصلا واقعی بوده‌اند یا نبوده‌اند، واما‌این‌شخصیت‌ها بعنوان قهرمانان تاریخی، عیناً مثل قهرمانان تاریخی درمیان مردم زندگی می‌کنند. پس چهره و از آن‌جمله چهرهٔ مثبت اهمیت زیادی دارد. ما باید کوشش کنیم که چهره‌های مثبت ومنفی وچهره‌های فوق برجسته ـ قهرمان ـ

به‌وجود بیاوریم. البته چهره‌های سایه‌مانند هم که نقش خیلی خاصی ندارند ومی‌آیند ومی‌روند به‌ناچار در داستان هست. در اصطلاحات تئاتری این‌را «کومپارس»یا «استاتیست» می‌گویند. می‌گویند کومپارس یعنی «سیاهی‌لشکر» یا چهره‌های «سایه‌آسا».

هـ ـ «پرداخت» یا جزیی‌پردازی

پرداخت هنری یك قصه، خواه بزرگ خواه کوچك، عبارت است از توصیف لباس، طبیعت، ژست، می‌میك و مشخصات روانی. پرداخت هنری یك قصه خیلی اهمیت دارد. شما یك تکه دیوار را توصیف می‌کنید، یك پیراهن یا یك شلوار را توصیف می‌کنید، صدسال دیگر اهمیت سندی دارد. رژیستور، فیلمبردار، نقاش و... استفاده می‌کند. می‌گویند فلان نویسنده در فلان موقع مثلاً صندلی اتاق فلان آقای اعیان را اینطور توصیف کرده، از کنار این مسئله نباید رد شد. پرداخت هنری را به صورت ژست و می‌میك و اثاث‌ولباس، طبیعت و مشخصات روانی‌حتماً باید خوب انجام داد، البته پرگویی نباید کرد. مثلا نویسندگان قرن نوزدهم خیلی پرگویی می‌کردند. برای توصیف یك خانه یا اثاثیه درصفحات عدیده شما را نگه می‌دارند. از این لحاظ گاه فصل فروشی می‌کردند. البته اطلاعات خودشان را هم‌نشان می‌دادند. مثلا نشان می‌دادند که چندجور چوب و چه شیوه‌های نجاری را می‌دانند، چه اصطلاحات نجاری را می‌توانند بکار ببرند، البته اگر شماهم بتوانیدمثل‌یك نجار توصیف‌کنید که یك میز چه‌جوردرست شده‌جالب‌است. بخصوص اگر آن میز اهمیت خاصی در رمان شما داشته باشد. به‌این‌جهت به‌پرداخت‌های‌هنری در داخل‌قصه‌ها اهمیت بدهید. البته قصهٔ‌کوچك برای پرداخت هنری جای زیادی ندارد.

و ـ فلسفهٔ قصه

درقصه دوجور فلسفه بیان می‌شود. یکی «گریز»هایی است که در عربی «استطراد» می‌گویند ـ و خود نویسنده می‌زند. یك موقعی گریزها خیلی احساساتی بود. با خط درشت و برجسته چاپ می‌کردند. این‌کار هیچ خوب نیست، بد است. مثلااین‌جمله «آه! ببینید که اجتماع و روزگارچقدر

ظالم است!» نه این کارهارا اصلا نباید کرد. ولی اگر می‌توانید گریزهای فوق‌العاده ظریف فلسفی ـ هنری ـ اگر می‌بینید عمیق است ـ بزنید و در یک جمله یا دوجمله یک دفعه خواننده را روشن کنید مانعی ندارد. چون خواننده ممکن است خودش متوجه نشود. به شرطی گریزی معمولی و پیش‌پا افتاده که هر خواننده‌ای متوجه آن است، نباشد. چیزی بگوئید که خواننده متوجه آن نیست. به این‌ترتیب مانعی ندارد. می‌شود گریز زد. به‌آن می‌گویند «تعبیرات مؤلف». مؤلف می‌تواند توصیف مسئله را بیان کند به‌شرطی‌که زیاد پرگویی نکند و سخن نغز بگوید و بجا و درحدضرور بگوید.

بیشتر مرسوم است که‌می‌گویندباید چنان نشان داد ـ خواه درتئاتر، خواه در نویسندگی ـ که خود خواننده یا بیننده بفهمد. لازم نیست ما به عنوان نویسنده‌نتیجه‌گیری بکنیم. می‌گویند بایستی‌سهم خواننده راگذاشت که نتیجه‌گیری سهم او باشد. او نتیجه بگیرد. به‌یک نکته باید توجه‌داشت و آن اینکه هر خواننده‌ای قدرت نتیجه‌گیری ندارد غالباً اتفاق می‌افتد که خواننده‌ها قصه‌هارا به‌عنوان یک‌چیزمشغول‌کننده می‌خوانند ومتوجه نیستند که نویسنده در این امر مشغول‌کننده خواسته است سرنوشت یک انسان یا انسان‌هایی رابیان‌کند. به‌همین جهت باید کمی به‌خواننده کمک‌کرد. منتهی به شکل هنری‌که نسج داستانی را بهم بزند.

۶ ـ چند توصیه به نویسندگان جوان

قریحه و شور

اولین شرط نویسنده شدن، عبارت است از اینکه انسان «قریحه» داشته باشد. به این‌کار عشق داشته باشد. هرکسی می‌تواند استعداد خودش را امتحان کند، هیچ مانعی ندارد، حتی می‌تواند کمی لج‌باز باشد واستعداد خودش را یک‌سال دوسال امتحان‌کند، آن‌هم هیچ مانعی ندارد. ولی‌بعد از این‌که دیدید بعد از یکی ـ دوسال هم انتقادکنندگان بی‌طرف شما برای قصه‌هایتان ارزش خاصی قائل نیستند، مثلا گفتند «ای! بدك نیست، ولی خوب، چیز خاصی هم‌نیست» یااینکه: «نسبتاً خوب است» باادب وانسانیت

گفتند، دست بردارید رفقا، فایده‌ای ندارد. کسی که برای نویسندگی و رشته‌های نویسندگی قریحه دارد، نوشته‌اش ازهمان اول خوب از آب در می‌آید. از همان اول هم که آدم خیلی خامی هست، نوشته‌اش جالب در می‌آید، بخصوص اگر یکی دوسال هم تمرین کند. حتماً خیلی جالب‌ازآب درمی‌آید، نظر را جلب می‌کند و وقتی آن نقاد ـ نقادی‌که استادی داشته باشد ـ بتواند اظهارنظر کند وبگوید«بله شما نویسنده‌هستید، شمامی‌توانید نویسنده باشید وبه‌نویسندگی ادامه بدهید»، درآن صورت باید حتماً ادامه بدهید.

پس به‌استعداد و قریحه اولیه خودتان، به‌عشقی‌که به‌این‌کار دارید، خیلی‌زیاد اهمیت بدهید. بعضی‌ها هستندکه‌عشق دارند ولی قریحه ندارند. خیلی‌ها هستند که عشق عجیبی دارند و تمام عمرشان می‌نویسند ولی همه عمر بی‌استعداد باقی‌می‌مانند. بعضی‌ها قریحه خیلی قوی‌ای‌دارند، اما عشق ندارند، تنبل‌اند.

من خیلی اشخاص را، درطول زندگی دیدم که چیزی بسیار عالی نوشته بودند ولی هرچه تشویقشان کردم، که بروید دنبال این‌کار، شما می‌توانید یك نویسندهٔ خوب از آب دربیائید، ولی نرفتند. بی‌نهایت تنبل! چنین‌کسانی هستند، قریحه دارند ولی‌شورندارند. برخی‌شور وپرکاری‌عجیب وغریبی دارند، هر روز یك‌کتاب بیرون می‌دهند، ولی مزخرف! چنین‌کسانی هم هستند.

و ای‌کاش کسانی را ما پیدا بکنیم که هم «قریحه» داشته باشند و هم «شور» و انرژی‌کار وخلاقیت وجستجو.

تمرین فراوان

مسئلهٔ دیگر تمرین فراوان است. اصلا تمام رشته‌های هنر، ازتارزدن، نقاشی کردن گرفته تا نویسندگی تمرین زیادی لازم دارد. بعضی‌ها خیال می‌کنند نویسندگی کارساده‌ای است. اما برعکس، تمرین‌لازم است تابتوانید برکلمات مسلط شوید، بر حوادث مسلط شوید، خودتان را کشف کنید، روح خودتان را از قوه به‌فعل درآورید. انسان گنج بزرگی در روح دارد

که از آن آغاز خودش را نشان نمی‌دهد. گنجی است که وقتی دفعه اول چنگ بزنید، خرمهره و سفال و از این چیزهاست بتدریج می‌رسید به‌عقیق، تا آخرش برسید به‌الماس. و این فقط با کاویدن و با جستجو کردن در درون خود، با خود را نپسندیدن، انجام می‌گیرد. انسان باید جلو برود و خودش را کشف کند. خودش را اکتیولیزه کند یعنی از حالت بالقوه به‌حالت بالفعل دربیاورد. خودش را با صیقل دادن از حالت کدر به‌حالت درخشش و جلاء واقعی دربیاورد.

به‌این ترتیب، باید نسبت به‌خود خیلی سخت‌گیر بود و خیلی کوشا. باید تمرین فراوان کرد. بوآلو می‌گوید: «نترسید، بارها پاره کنید و بریزید دور!» خیلی‌وقت‌ها هم فکر می‌کنید چیز خیلی خوبی نوشته‌اید، ولی اگر بریزید دور بهتر است. باید تکرار کنید و تکرار کنید تااینکه واقعاً بتوانید خودتان را اکتیولیزه کنید.

مطالعهٔ زیاد

نکتهٔ دیگری که می‌شود گفت این‌است که کتاب زیاد بخوانید. رفقای عزیز باید بطور وحشتناک کتاب زیاد خواند.

یک موقعی بود که ما در دوران جوانی حتماً می‌بایستی فرانسه را خیلی خوب می‌دانستیم، انگلیسی را خیلی خوب می‌دانستیم تا می‌توانستیم رمان بخوانیم. هرکتاب کلاسیکی که می‌خواستید بخوانید، هرکتابی که از اروپایی‌ها می‌خواستید بخوانید، می‌بایست زبان بدانید. درفارسی نبود. اما خوشبختانه حالا هست. یعنی تقریباً همه چیز ترجمه شده، هر چیزی که بخواهید، شما به‌راحتی می‌توانید به‌زبان فارسی آن‌را بخوانید. البته باید گفت که‌برخی ترجمه‌های فارسی زیاد نقص دارد کاستی‌هایش خیلی زیاد است از لحاظ استیل، از لحاظ این‌که خوب روح آن مطلب را درک نکرده‌اند، یا اشتباهات بزرگی مرتکب شده‌اند ولی کاچی بهتر از هیچی است. به‌هرجهت این کتاب‌ها هست. از ایلیاد - و ادیسهٔ هومر تابرسد به‌مثلا فرض کنید رمان‌های دیکنز و زولا و هوگو، تا رمان‌های مدرن همینگوی و استاین بک و دیگران به‌فارسی‌اش هست، می‌توانید بگیرید و بخوانید. و باید زیاد کتاب

بخوانید اقلاباید صدها وصدها کتاب خوانده باشید تا اینکه بشوید نویسنده. وکتاب را هم آنطور نباید بخوانید که کتاب‌خوان معمولی، کتاب رامی‌خواند برای مشغول شدن. شما کتاب را می‌خوانید برای این که تکنیك یادبگیرید. کتاب معلم است. مثلا دیکنز معلم شماست، شما کتاب او را بلند می‌کنید که ببینید چه‌جوری شروع کرد، چه زمانی به‌کار برد، چه‌طور به دیالوگ آمد. حادثه را چه‌طور توصیف کرد، یعنی دائماً متوجه‌اید، دائماً متوجه‌اید که این آقای معلم که اسمش هست هوگو، که اسمش هست زولا، این کار را چه‌جوری انجام داد. ازش تکنیك یاد بگیرید. باید به‌این ترتیب کتاب خواند و نه سرسری وبدون‌توجه و ژرف‌کاوی.

تجربهٔ حیاتی

علاوه برکتاب تجربهٔ حیاتی لازم‌است. تجربهٔ حیاتی حتماً باید دریك نویسنده‌گرد بیاید... نویسندگان جوان‌که باوجود تجربهٔ کم‌چیزهای‌خیلی درخشان و خوب نوشته‌اند، درتاریخ خیلی زیادند. من نمی‌توانم بگویم نویسندهٔ جوانی‌که تجربهٔ کمتر دارد، نویسندهٔ خوبی‌نمی‌شود. نه، می‌تواند بشود. ولی تجربهٔ حیاتی هم لازم است. یعنی لازم است که افق دیدزیادی داشته باشد، شهرها را دیده‌باشد، آدم‌ها را دیده‌باشد، طبقات را دیده‌باشد، نشست و برخاست کرده باشد، معاشرت کرده باشد، به‌سر خودش بلا آمده باشد، به‌او ازپشت خنجر زده باشند، به عشقش خیانت کرده باشند، دلش سوخته باشد، اشك ریخته باشد، شب تا صبح نخوابیده باشد، عصبانی‌شده باشد، دیوانگی کرده باشد، اشتباه‌کرده باشد. تمام این چیزها باید به‌سرش آمده باشد. اگر چنین باشد، وقتی می‌خواهد مسئله‌ای را توصیف کند، برایش زندهٔ است ورمان‌نویس در واقع بادنیایی واقعی سروکار دارد. همه چیز را باید دقیقاً لمس کند. تازه باید آنقدر از دنیا بداند که بتواند برای دیگری حکایت کند نه تا حدودی که برای خودش در زندگی خصوصی می‌داند. برای دیگران در کادر خصوصی حکایت‌نمی‌کند، برای دیگری در کادر تاریخ حکایت می‌کند. این سند را درکادر تاریخ باقی می‌گذارد لذا باید روایتش روایت خبره باشد، روایت کارشناسانه باشد. و برای این کار

باید تجربهٔ حیاتی داشته باشد.

نگرش

دیگر این‌که باید نگرش داشته باشد. نگرش برای تمام هنرمندان لازم است. برای نقاش‌ها، موسیقی‌دان‌ها و به‌خصوص برای نویسنده‌ها. نویسنده باید همهٔ نهانی‌ها را ببیند، آخر بعضی‌ها نمی‌بینند. مثلا چه لباسی تن فلان رفیق بود، سبیلش‌را چطور آرایش کرده بود، موی سرش‌را چه‌جوری آرایش کرده بود. کجای دکمهٔ لباسش را نینداخته بود، چه‌طور نشسته بود، یا ننشسته بود. چه ژستی می‌آمد یانمی‌آمد. بعضی‌ها نمی‌بینند، نگاه‌نمی‌کنند. ازاین اتاق بیرون می‌آیند و می‌گویند یک‌عده‌آنجا نشسته بودند. ولی نگرنده باید دقیقاً ببیند. یعنی کاملا توی نخ همه کس باشد، البته بی‌آنکه نشان بدهد، بی‌ادبی نبایدکرد! هر فردی ژست تیپیک دارد. مثل مثلا ژست‌تیپیک این‌دوستمان این است‌که سبیلش را نوازش می‌کند. ژست‌های تیپیک را باید در ذهنمان عکس‌برداری کنیم. برای این‌که لازم‌داریم. چون وقتی بگوئید فلانی «این‌کار رامی‌کرد» و ژست‌های خاص او را بیان کنید، یک دفعه آن تیپ برای خواننده زنده می‌شود. و وقتی که شما دقت نکرده باشید، با ذهن و تخیل خودتان نمی‌توانید ژست‌ها را پیدا کنید. هرچقدرهم فکر کنید چه ژستی‌برای اوقائل‌بشوم، روح‌پیدا نمی‌کند. درصورتی‌که اگر در زندگی عادی دقت کنید می‌بینید چه ژست‌های عجیب و گوناگونی وجود دارد، ژست‌هایی‌که به هیچ‌وجه درتخیل خودتان نمی‌توانستند آن را پیدا کنید. لذا نگرنده بودن اساسی است. نه‌تنها نگرنده ژست، بلکه نگرنده همه‌چیز، لباس، اثاث، طبیعت، گفتار، کردار وغیره.

مسئلهٔ‌دیگر برای اثر هنری، نقادی است. دونقادی لازم‌است: نقادی خودتان و نقادی دیگران. نقادی خودتان باید قبل ازنقادی دیگران انجام بگیرد. به‌خودتان وحشتناک سخت‌گیر باشید. برای اینکه سخت‌گیر باشید این‌طور عمل‌کنید: حتماً نوشتهٔ خودتان را بگذارید چند روزی‌بماند. برای اینکه پس‌از «فاصله‌گیری» آن‌را بخوانید چون شما تقریباً نسبت به‌مثلا یک

هفته قبل آدم دیگری هستند. آن را همیشه هم خیلی با غیظ بخوانید. بگوئید چه چیز مزخرفی نوشته‌ام! نه اینکه بگوئید به به! عجب من عالی نوشته‌ام. نوشته‌تان را بگذارید جلو و نسبت به آن وحشتناك سخت‌گیر و ایرادگیر باشید. هم از لحاظ استیل نوشتن، هم از لحاظ چهره‌پردازی، هم از لحاظ پرداخت جزئیات، از هرلحاظ، و بطورکلی درتمام مواردی که من امروز عرض کردم، در تمام نکات شدیداً سخت‌گیرباشید وکوشش‌کنید اثر را بهتر و بهتر و بهترکنید. اگر دیدیدکه حتی بعد از اینکه مثلا ده دفعه هم بهتر کردید، چیز خوبی از آب درنیامد، مچاله‌اش کنید و بریزید دور! نسبت به خودتان به‌کلی بی رحم باشید.

بعد ازآن‌که به‌مرحله‌ای رسیدیدکه خودتان، خودتان را پسندیدید و و فکرکردید، خوب، دیگر مثل اینکه‌کاری‌که من انجام دادم، بدنیست،آن وقت آن را درمعرض انتقاد دیگران قرار دهید و خودتان را آماده کنید! یك‌کمی باید پوست کلفت بود. انتقاد باید با فاکت و فوق‌العاده با دقت انجام بگیرد. البته معمولاً در ایران انتقادها، با فاکت انجام نمی‌گیرد. نویسندگان و هنرمندان همه‌شان دارای احساسات ظریفی هستند. به‌این‌ها تاخت و تازکردن، حرف‌های تند وتیزگفتن و متلك‌گفتن روا نیست، آن‌ها را خردمی‌کند. مثل گل‌پژمرده می‌شوند. نبایداین‌کار راکرد. بایدفوق‌العاده با انسانیت و با مروت برادرانه یا خواهرانه با آنهـا صحبت کرد. ولی شما خودتان را برای این‌کار حاضر نکنید. شما خودتان را برای این‌حاضر کنیدکه آدم خیلی بد لجی با شما به شکل خیلی خشنی رفتار کند. نسبت‌به شما بی‌عدالتی کند. فرض‌کنید ازصدتا کلمه‌ای که در انتقادبه‌شما می‌گوید، فقط ده‌تایش درست باشد، نودتاش مزخرف‌باشد. اما شمابا خونسردی‌گوش بدهید. سعی‌کنید از همان حرف‌های‌درست ولی‌اندك هم استفاده‌کنید...

ازنقادی چندنفربگویم، مثلاهدایت جداً عادتش‌این بودکه‌هرنوشته‌ای را به‌ما، یك‌سری از دوستانش‌نشان می‌داد، می‌داد که درحاشیه‌اش نظریات خودمان را بنویسیم. خیلی از این‌نظریات را مورد توجه قرار می‌داد در صورتی که خودش دید، سطح پرداخت و مهارت هنریش از ماها همه‌بالاتر بود وآن چیزی‌که از اول به‌ما تحویل می‌داد چیز خیلی‌خوبی بود. (البته

خودش نسبت به خودش خیلی سخت گیری داشت). البته ما چیز کمی می‌توانستیم به او بگوئیم ولی با این وجود از نظر ما هفت هشت نفر که در اطرافش بودیم ا می گذراند.

به‌هرحال، نباید هیچ‌پروایی داشت، بعد از این‌که اثر از نظر اشخاص دیگر گذشت، این کالای معنوی و محصول خلاقیت هنری شما می‌تواند به بازار، تاریخ و جامعه عرضه شود.

انتشارات سازمان جوانان تودهٔ ایران